

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

EL “FESTIVAL BEETHOVEN” DE 1920 EN MÉXICO. LA CRÍTICA ALREDEDOR DEL PRIMER CONCIERTO DE LA SERIE

FERNANDO SERRANO ARIAS
Universidad de Sonora

La conformación de una vida orquestal en México tuvo, con posterioridad a la Independencia, un camino azaroso. Aunque la presencia de música orquestal era destacada en óperas y zarzuelas, como también en actos cívicos y/o artísticos, lo cierto es que no había apenas orquestas estables, que se organizaban para cada evento. A raíz de la fundación del Conservatorio Nacional en 1866, se estabiliza la orquesta de la institución, conformada por el cuerpo docente y los propios alumnos. No es hasta que comienzan a asentarse los polvos revolucionarios que se da un cambio en la vida cultural del país, de forma paulatina. Avanzando el tiempo, asistimos a la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, oficializada como tal en 1916 según acuerdo del Director General de Bellas Artes a partir de la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música –el cual cambió de nombre a Escuela Nacional de Música y Arte Teatral–. En ese mismo acuerdo se establece lo que deberá ser su desempeño:

La expresada Orquesta habrá de consagrarse tan solo a la ejecución de obras reconocidamente serias. La elección de estas será objeto del dictamen de tres profesores, a saber: el propio Director de la Orquesta Sinfónica, el de la Orquesta de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral, de nueva creación, y un profesor de composición del establecimiento susodicho, amén del acuerdo de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes¹.

El primer director de la Orquesta Sinfónica Nacional fue Jesús Acuña (1879-1957), quien trabajó parte de 1916 hasta principios de 1917. A mediados de 1917 Manuel M. Ponce ya figura como director en los eventos donde participa la Sinfónica. Para la segunda mitad de 1919 llegó a la dirección Julián Carrillo. Si bien no era la primera vez que en México se escuchaba alguna de las sinfonías de Beethoven, la presentación de las nueve sinfonías en México, en cinco conciertos consecutivos y con otras obras del mismo compositor, sí fue una novedad. La crítica de la época señala el suceso en notas varias, desde anuncios hasta reseñas que hablan del “músico”, “el cisne” o “el sordo” de Bonn, con coincidencia en la importancia del evento y la genialidad del músico. El propósito de este ensayo es analizar la recepción crítica del “Festival Beethoven” en México a través de la prensa periódica.

¹ Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Boletín de Educación* (México), 1 de agosto de 1916, p. 318.

Por qué Beethoven

Según expresa Mark Evan Bonds en su libro *La música como pensamiento*, la sinfonía era la forma musical que mejor representa, idealmente, la escucha. Considera que es el repertorio esencial para el oyente, pues ninguna otra forma musical requiere, tan obligadamente, la necesidad de un público atento; la sinfonía no es una obra musical que se ejecuta para goce de los miembros de la orquesta, sino para la audiencia². Este género, desarrollado tan ampliamente en los países germánicos, muestra la nueva forma de concebir la música después de lo expresado por Kant, quien señalaba a la música instrumental como mero placer más que cultura³, ya que no se dirigía a la razón, por la falta de un texto, sino a los sentidos.

No obstante, los cambios en la concepción filosófica durante el siglo XIX se van desarrollando en otra dirección. “Era el género más serio de todos”⁴ ya que, a diferencia del concierto, evitaba el virtuosismo y obligaba al trabajo polifónico que, de forma natural, requiere mayor atención que la homofonía. Otro aspecto importante era la dificultad económica que representaba para el compositor. En una época en que las Sociedades Filarmónicas se van creando y donde los ensayos no son tan frecuentes, obras de difícil envergadura no eran tan fácilmente recibidas. Hay que agregar a esto las frecuentes negativas de los editores a invertir en impresiones sinfónicas por la dificultad para comercializarlas; todo ello daba mayor realce a quien, sin esperar recibir grandes ganancias, componía sinfonías.

E. T. A. Hoffman, con su célebre reseña sobre la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, sentó las bases para una crítica musical que entrelaza la metáfora con la parte técnica, la sensación con el conocimiento. Consideraba que el público de la época sufría por no comprender el genio del músico de Bonn al ser incapaz de captar “la profunda coherencia interna de todas las composiciones de Beethoven”⁵. Si bien da la impresión de que su música no fue apreciada durante la vida del compositor, esto no implica que algunas obras, como la *Tercera Sinfonía*, fueran recibidas con amplia satisfacción.

A modo de paréntesis, parece un momento oportuno para ejemplificar el caso de México y la recepción de las sinfonías beethovenianas. El cronista de eventos –más sociales que culturales– de *El Universal*, cuyo seudónimo era *Jerónimo Coignard* y que respondía al nombre de Francisco Zamora, decidió presentar una reseña del tercer concierto desde la perspectiva social en su columna *Apuntes del Natural. En el concierto...* Con fina pluma, hace referencia a la duración del evento y a la recepción de cierta parte del público en esa mañana de domingo:

Ha pasado la “Sinfonía Heroica”; ha pasado el Tercer Concierto para piano. La redonda cara del maestro Carrillo se ha cubierto de gotitas de sudor que yo, desde mi sitio, veo brillar a la luz ostentosa de la araña que, suspendida en el escenario, hipnotiza a la concurrencia. Calculo que lleva dos horas de música beethoveniana.

Frente a mí, un concurrente, bien peinado y lustroso, sacude imperceptiblemente la cabeza. Me fijo, y noto que riñe una terrible batalla con el sueño. Estamos al comienzo de la “Octava”. En primer término del foro, el chaqué del maestro Carrillo se balancea con suavidad, mientras las manos, tendidas hacia adelante, van guiando, con disciplina y sapiencia, la peregrinación de la orquesta por la apretada selva armónica de la sinfonía.

Siento de pronto el vago deseo de mirar a mi alrededor. Las señoras, erguidas y solemnes, parpadean con insisten-

² Bonds, Mark Evan. *La música como pensamiento. El público y la música instrumental*. Francisco López Marín (trad.). Barcelona, Acantilado, 2014.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

cia. Alguna oculta la fuga de un bostezo bajo la galante protección de una mano enguantada y breve. Mi vecino de atrás se aplica a medir los compases, dando con las rodillas tenues golpes sobre el respaldo de mi asiento.

Cerca del caballero bien peinado y lustroso [...], una señorita lanza rápidas miradas de soslayo hacia él. Me agrada observarla, y la observo. Su traje azul se detiene respetuoso ante la maravilla de su cuello blanco, sombreado levemente por el nacimiento sedoso del cabello. Bajo un sombrerito chico y gentil, los ojos, brillantes e interrogativos, siguen con curiosidad la batalla terrible que riñe el sueño con el caballero bien peinado y lustroso.

[...] En un palco proscenio, un grupo de chiquillos abren de vez en cuando sus bocas sinceras, añorando quizá los verdes y maternales prados del Bosque de Chapultepec. A cada silencio de la orquesta, sus manos se juntan, con evidentes ganas de aplaudir. Y el maestro Carrillo, haciendo balancear suavemente su chaqué, guía con las sapientes manos tendidas hacia adelante, la peregrinación de los músicos a través de la selva orquestal.

Siento que, por encima de las cabezas respetuosas y dóciles de la concurrencia, vuela en anchas curvas y calladamente el cansancio. Junto a mí, un grueso señor respira con esfuerzo, lanzando ligeros silbidos; lo miro, y tiene los ojos paralizados, en una visión sonambúlica del escenario, en el que se me figura que el maestro Amaya⁶ está a punto de dejar caer el arco.

La orquesta produce una catarata violenta de sonidos. El maestro Carrillo, con amplio y fuerte ademán de domador, la sujeta; y la orquesta se humilla, baja, lanza un prolongado murmullo, y agoniza, en un aterciopelado gemido de los violines. Estalla el aplauso. El caballero, súbito vencedor del sueño, se pone a aplaudir. La señorita vestida de azul, aplaude. El grueso señor y mi vecino de atrás, aplauden también. Los chicos del proscenio, aplauden. Salimos al fin. Un anciano que camina limpiando sus lentes, dice: *-Enorme músico Beethoven. Y yo comento en voz baja: -Lástima que no lo sean menos los programas del maestro Carrillo*⁷. El anciano me mira con despectiva severidad. Yo, intimidado, busco la salida. Hace calor⁸.

Esta reseña, a diferencia de las que se verán más adelante, dan clara muestra de la otra parte de los asistentes al evento. ¿Será que el público no estaba calificado, en su mayoría, para entender a Beethoven como señalaba Hoffman? O ¿será que una programación de esta envergadura debía presentarse en otras condiciones de duración? La crítica a la reseña no se hizo esperar y, doce días después, el mismo Coignard, da cuenta de lo sucedido:

Con motivo de lo que escribí en esta misma columna, hace hoy doce días justamente, acerca de un concierto, se me ha dicho lo que sigue: un licenciado que iba en un camión para asistir a otro concierto: -¿tiene usted mucha razón: no hay que aplastar el entusiasmo del público bajo una catarata de música. Sí, tiene usted razón.

Un “amateur”, con benévola sonrisa: -cierto, no todos tenemos la preparación necesaria para escuchar durante dos horas y media, casi sin interrupción, la egregia música del egregio Beethoven. Pero, francamente, le confieso que yo no me hubiera atrevido a decir.

Un crítico musical: -en efecto, son un poco largos los programas del maestro Carrillo. Pero, ¡qué diablo: de cualquier manera, se hace una buena obra tocando las sinfonías de Beethoven no importa cómo!

La señorita que espiaba al caballero que reñía con el sueño: -¿quién será ese chocante? Una señora amenazando con el guante y entrecerrando los ojos bajo los lentes: -antes amaba a Coignard. ¡ahora lo odio!

Su esposo, con desolados movimientos de cabeza: -realmente, el señor Zamora no debió hacer eso.

El caballero que reñía con el sueño: -se me ha calumniado. Si cabeceaba, no era porque estuviera cansado, si no porque la noche anterior me desvelé.

El pequeño pianista Manolo Barajas, que es español cuando da conciertos para la colonia española: -“esas insinuaciones malévolas no cuadran bien ni en los mexicanos, porque se falta al patriotismo en el alto concepto del

⁶ Probablemente se refiera a Alberto Amaya (1856-1930), quien fuera violinista y compositor, así como violín concertino de la Orquesta del Conservatorio, la cual pasó a ser, posteriormente, la Orquesta Sinfónica Nacional. Para más detalles, *cfr.* Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. 2 vols. México, Universidad Panamericana, 2006, vol. 1, p. 62.

⁷ El resaltado es del autor.

⁸ Zamora, Francisco. “Apuntes del Natural. En el concierto....”. *El Universal* (México), 25 de octubre de 1920, p. 3.

vocablo, ni en los extraños a nuestra tierra, porque se falta al elemental deber de agradecimiento a nuestra siempre incondicional hospitalidad”. Como supongo que ya me llegarán más opiniones, juzgo oportuno, después de reunir las anteriores, hacer una ligera defensa de mi “Apunte”. Yo admiro a Beethoven, que es alemán, y al maestro Carrillo, que es mexicano, porque tengo la admiración cosmopolita. Pero creo que la facultad de Admirar, como la de Apreciar, como la de Atender, como la de Comprender, tiene un límite, y que es conveniente mantenerse dentro de él. Sospecho que este límite es una de las preocupaciones de la buena pedagogía. Por lo tanto, aun admirando [a] Beethoven y al maestro Carrillo, llega un momento en que por más que haga, se agota mi poder admirativo delante de las obras de ellos. No puedo menos que darme cuenta de esto y, lo que es más grave, me doy cuenta de que a otros les ocurre lo mismo que a mí. Mi error consistió en recoger manifestaciones de ese agotamiento en un “Apunte”. Pero ni el acotamiento ni mi “Apunte” quieren significar que Beethoven alemán no sea enorme; que sus sinfonías no sean maravillosas; que el maestro Carrillo, mexicano, no las dirija bien; o que ejecutarlas no sea una empresa patriótica, como muy bien lo ha subrayado el pequeño pianista Manolo Barajas, que es español cuando toca para la colonia española [...]⁹.

Como puede verse, no le molestó tanto las animadversiones del público en general como la del crítico musical del diario *El Herald de México*, Manuel Barajas (1895-1956), a quien no solo infantiliza al llamarlo “Manolo” y “el pequeño pianista”, sino que pone en duda su grandeza como ejecutante de quien fuera discípulo de Julio Ituarte (1845-1905) y de Carlos J. Meneses (1863-1929). Por otra parte, también señala su falta de “mexicanidad” al insistir que es español cuando toca para la colonia española, habiendo nacido en Cuautla (Morelos, México), de padres españoles.

Para Hoffman, Beethoven requería otro tipo de escucha para aprehenderlo, por lo que la audiencia debía modificar su manera de comprender y escuchar: “La crítica de Hoffman creó un modelo aplicado por casi todos los comentaristas posteriores: la música de Beethoven forjaba una estética nueva, que obligaba a los oyentes a elevarse al nivel del compositor”¹⁰. Para Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), escuchar adecuadamente implicaba observar atentamente las notas y cómo evolucionaban¹¹.

Para Bonds, tras la reseña de Hoffmann, y con el cambio en la concepción kantiana de la música instrumental, se establece la idea de que la sinfonía, por su diversidad de voces, a veces homófonas, a veces polifónicas, representa un Estado ideal. Un Estado cosmopolita, que une un gran número de voluntades y timbres diversos que siguen y se encaminan a un mismo fin y en el que todos los participantes son, básicamente, iguales. Para Gottfried Wilhelm Fink, esta forma musical era “un relato desarrollado en un marco psicológico sobre un estado emocional concreto de un gran número de gente [...], [una] representación del *pueblo* mediante cada uno de los instrumentos integrados en el conjunto”¹². En este sentido, las sinfonías de Beethoven se convierten en una especie de paradigma sobre la capacidad de esta forma musical como vehículo del pensamiento filosófico por sus poderes reflexivos. No es casualidad, entonces, que las sinfonías de Beethoven estuvieran presentes en el asentamiento de la nación tras los cambios sucedidos en el país. Es posible que, habiendo estudiado en Alemania, Carrillo estuviera al tanto de las diversas voces que hablaban de la sinfonía como “la forma” para los compositores. Hay que recordar que compone y presenta su propia sinfonía en 1901.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Bonds, M. *La música...*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² *Ibid.*, p. 167.

El “Festival Beethoven”

Previo a la presentación de las nueve sinfonías de Beethoven, los conciertos se realizaban, de manera regular, con obras de cámara o solos vocales con acompañamiento al piano u orquesta. Incluían intervenciones literarias como poesías, discursos y conferencias, entre otros¹³. Los conciertos exclusivamente sinfónicos con obras instrumentales de un solo autor, ejecutadas completas, no eran la norma. Pongamos algunos ejemplos de la época de Ponce al frente de la Sinfónica Nacional y de la de Carrillo.

El primero es el programa del último concierto del ciclo alemán, llevado a cabo en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el 28 de abril de 1918. El programa fue el siguiente: I. Conferencia sobre Wagner por Antonio Caso; II. *Los maestros cantores*. “Preludio”; III. *La Walquiria*. “Escena del fuego encantado”; piano: Carlos del Castillo; órgano: Carlota Botte; IV. *Sigfrido*. “Rumores del bosque”; V. *Tannhauser*. “Entrada de los bardos al Castillo de Varteburgo” con un coro de cien voces¹⁴. Como puede verse, si bien todo versa alrededor de Wagner, se presentó un recorrido representativo de la obra de este.

El siguiente ejemplo es el segundo concierto de la segunda temporada de la Sinfónica, presentado el 25 de agosto de 1918. El programa de ese momento fue: I. *Orfeo*, Poema sinfónico de Franz Liszt; II. *L'Apprenti Sorcier-Scherzo* de Paul Dukas; III. *Intermezzi Goldoniani* de E. Bossi; IV. *Vals Poético* de Felipe Villanueva; V. *Balada Mexicana* de Manuel M. Ponce¹⁵. Poco a poco esto fue modificándose. Para 1919, y siendo ya Carrillo director, comenzó a presentar conciertos con obras de un mismo compositor. El 10 de mayo de 1919 presentó la *Sinfonía Fausto* de Liszt con el tenor García Maynez como solista y la *Sinfonía Húngara* con Antonio Gomezanda al piano. El 25 de mayo del mismo año realizó un programa sobre Beethoven: I. *Leonora*, “Obertura”; II. *Quinto Concierto* Op. 73 en Mi bemol Mayor, para piano y orquesta. Solista: Ana María Charles; III. *Quinta Sinfonía* Op. 67 en Do menor, y para el siguiente concierto se prometía un programa sobre Tchaikovsky.

Curiosamente, en 1919, tras un concierto de la Sinfónica, dirigida por el mismo Carrillo, en *El Heraldo de México*, y en una sección denominada *An English Page for English Readers*¹⁶, el autor cuyo seudónimo era *Glint*, quien considera que el concierto fue excelente, le reclama al director la falta de obras sinfónicas en sus programas:

Aún así, no debemos quejarnos de que los eventos sinfónicos sean escasos en México, aunque quisiéramos más. ¿Por qué no puede México tener una temporada sinfónica y en uno de los mejores teatros, como el Iris por ejemplo? Seguramente no faltan obras. Debe ser la indiferencia de los amantes de la música por este género; la ópera, y en especial cuando se interpreta en el toreo, comúnmente se llena. ¿No se puede estimular la forma sinfónica? ¿Por qué no lo intenta, maestro? Puede iniciar con los viejos maestros como Bach, Haydn, Handel, Mozart, adentrándolos poco a poco hasta llegar a Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Richard Strauss, etc. Luego están los modernos. Creemos que México conoce poco o nada sobre hombres como Rimsky-Korsakov, Ipolite Ivanoff,

¹³ Habrá que distinguir entre los conciertos de la Sinfónica como parte de una programación y la participación de la Orquesta en eventos oficiales o artísticos.

¹⁴ *El Pueblo* (México), 28 de abril de 1918, p. 10.

¹⁵ *El Pueblo* (México), 25 de agosto de 1918, p. 3.

¹⁶ Es inevitable hacer notar la ironía de un diario, que apela ser la voz de México, como los antiguos heraldos, los intocables, los que anuncian las arengas de los reyes, contenga una sección especial para anglo lectores.

Scriabin, Arensky, Glinka, Ilynsky, Borodine, Mussorsky, Ravel, Helversen, Sibelius, Dukas y tantos otros cuyos nombres olvidamos. Entonces, ¿por qué no aprovechar la estancia del señor Jacobsen, el violinista, y organizarse para que toque un concierto o dos con la orquesta?¹⁷.

Glint reclama una mayor presencia de un género que considera importante. Inclusive, señala una línea pedagógica sobre los principales sinfonistas y agrega a los modernos, algunos de ellos si no desconocidos hoy, sí olvidados.

Una vez que Julián Carrillo anunció la presentación de las nueve sinfonías de Beethoven para conmemorar el 150 aniversario de su natalicio, realizó, además, un par de actividades que merecen mención. En principio, y con lo que parece un afán democrático, lanzó –en su calidad de director de la Facultad de Música– una convocatoria nacional para elegir al violinista que habría de ejecutar el concierto para violín de Beethoven en alguna de las funciones del Festival. El único requisito indispensable era ser mexicano¹⁸. El ganador de tan importante evento fue Ezequiel Sierra (1897-1965), miembro de la misma orquesta y discípulo de Luis G. Saloma (1866-1956). Curiosamente, el resto de los solistas que habrían de participar en otras obras intermedias y en la Novena no fueron escogidos por concurso. La otra actividad fue presentar un coro de “más de trescientas voces”¹⁹, de las cuales 125 pertenecían al Orfeón Alemán. A decir de los diarios de la época, esto no se había hecho nunca en México.

Las críticas alrededor del “Festival Beethoven”

En este apartado, se hará un análisis comparativo entre las críticas presentes en tres de los principales diarios de la Ciudad de México: *Excelsior*, *El Heraldo de México* y *El Universal*. Se hará referencia a tres modelos de crítica propuestos por Armando Gómez Rivas: *espacio lingüístico*, donde la metáfora expresa lo inasible de la música; *espacio musical*, que expone la parte técnica musical o instrumental; y, el que, a la manera de los diagramas de Venn, representan la confluencia de los dos espacios y que Gómez Rivas denomina *espacio de significados*²⁰. Se presentará el análisis, a manera de estudio de caso, las notas previas al concierto inicial y las críticas presentadas tras su audición.

La respuesta de la crítica, especializada o no, al “Festival Beethoven” fue muy favorable. Los diarios se expresaron en términos elogiosos tales como *lúcida* o *brillante* serie de conciertos para celebrar

¹⁷ *El Heraldo de México* (México), 15 de septiembre de 1919, p. 2: “Still we should not complain for symphonic concerts are scarce in Mexico, our appeal is for more. Why can not Mexico have a season of symphonic works and then in one of the larger theaters, the Iris for example. Surely works are not lacking. It must be indifference of the music loving public to this particular form, for the opera, and especially when it is performed in the ‘Bull Ring’ is invariably crowded. Can not the symphonic form be stimulated? Why not try Maestro? You could start with the old masters, Bach, Hayden [sic], Handel, Mozart, feeding it to them gradually, through Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Richard Strauss, etc. Then there are the moderns. We feel sure that Mexico knows little or nothing of such men as Rimsky Korzakoff [sic], Ipolite Ivanoff, Scriabne [sic], Arensky, Glinka, Ilynski, Borodine, Moussorsky, Ravel, Helversen, Sebelius [sic], Dukas, and many more whose names can not be recalled. Then, too, why not take advantage of Mr. Jacobsen the violinist’s stay here, and arrange with him to play a concerto or two with the orchestra?”. *El Heraldo de México* contaba con una sección escrita completamente en inglés para los lectores angloparlantes que vivían en la Ciudad de México en esos años.

¹⁸ “La Dirección de la Facultad de Música –antes Conservatorio Nacional– convoca, [...] a todos los violinistas de la República, sin más requisito que ser mexicanos, a un concurso que tendrá como fin único la ejecución del Concierto de Beethoven para violín, dejando libremente a elección de los interesados las cadencias, tanto del primer tiempo, como del segundo. [...] Se considerarán como cualidades especialmente dignas de loa, la calidad de sonido y la interpretación. [...]”. *El Informador* (Guadalajara, Jalisco), 29 de julio de 1920, p. 6.

¹⁹ *El Heraldo de México* (México), 4 de octubre de 1920, p. 8.

²⁰ Véase el ensayo de Armando Gómez Rivas en este mismo volumen.

dignamente una festividad que se celebraría en todo el mundo para el *genio, genial, gran compositor, egregio, gran músico / maestro, coloso, celebrado autor*, Ludwig van Beethoven. Una “fiesta de cultura musical”²¹, para un público culto; “clara fuente de belleza y nota muy encomiable de difusión cultural”²². Para *Excelsior*, el auditorio estaría repleto de “fervientes enamorados de ese inmortal genio de la música”²³.

El evento tuvo tan amplia recepción por parte del público que, aún antes de llevarse a cabo el primero de los conciertos, ya estaban agotados los abonos. Esto motivó que se tuviera que abrir un segundo abono. Para el último concierto, Carrillo publicó en *El Heraldo de México* un aviso indicando que se habían agotado las localidades. Esto con la finalidad de que el público del interior de la República que pensaba asistir no hiciera el viaje en vano. Sobre Carrillo, el mismo diario se expresa en estos términos: “que tan sabiamente dirige”²⁴; “que alienta una fuerte voluntad y un claro cerebro”²⁵; y que la dirige hábilmente. Para la orquesta, las expresiones son: “que religiosamente interpretaron”²⁶, “apostolado estético de los maestros que componen la Sinfónica”²⁷. Es decir, se establece la capacidad y la inteligencia de quien dirige, así como su voluntad para conducir a sus “misioneros” musicales.

Rafael J. Tello (1872-1946), a la sazón, director del Conservatorio Libre de Música, fue el encargado por *Excelsior* para hacerse cargo de la crónica de los conciertos. A manera de Editorial, este diario le hace saber a su público que, con el afán de ser lo más ecuánime posible y no pecar de ligereza en su opinión, las crónicas se presentarán no al día siguiente, sino dos días después de presenciado el concierto. De esta manera, se pretendía contar con el tiempo suficiente y reflexionar, de forma serena, dadas las dificultades que representan las obras de Beethoven. La manera de expresarse que hace el autor del texto (que no parece ser Tello) para presentar las sinfonías de Beethoven a los lectores de *Excelsior* es poética. Inicia presentando ese lugar común sobre la vida del músico para después hacer referencia a las obras y señalar, incluso, las diferencias entre ellas, que dan pie a la organización que hizo el director de la orquesta:

En medio de las luchas titánicas sostenidas por Beethoven contra los prejuicios, la rutina y la miseria de su vida, surgieron sus nueve hijas, más bellas que descendientes de monarca y de estirpe la más real y la más pura; pero entre ellas mismas hay noblezas que superan a las noblezas y para presentar un conjunto de beldades en el cual resalten más unas sin detrimento de las otras fue menester alterar el orden cronológico de la aparición para hacer una combinación sabia y que por su equilibrio llegará más profundamente al alma de los oyentes; así, la Dirección de la Orquesta Sinfónica ha distribuido en sus programas las sinfonías alternando los números, pero formando un conjunto homogéneo y estrecho, formando haces magníficos que, por su robusta magnificencia, tendrán que maravillar a los afortunados que los gocen²⁸.

Este editorial también expresa, de una forma didáctica, un guiño a lo que habrá de escuchar, de una forma igual de poética. La primogénita y la sexta –señala– se presentan en un “abrazo efusivo

²¹ *Excelsior* (México), 9 de octubre de 1920, p. 3.

²² *El Heraldo*..., 9 de octubre de 1920, p. 5.

²³ *Excelsior*, 9 de octubre de 1920, p. 3.

²⁴ *El Heraldo*..., 6 de octubre de 1920, p. 8.

²⁵ *El Heraldo*..., 9 de octubre de 1920, p. 5.

²⁶ *El Heraldo*..., 11 de octubre de 1920, p. 5.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Excelsior*..., 9 de octubre de 1920, p. 3.

que las confunde, que las unifica”²⁹, a través de elementos comunes como *juventud, fuerza, serenidad, sencillez infantil y transparencia*. Sin embargo, también señala sus antecedentes: “sútiles perfumes mozartianos” y la “alegría patriarcal de Haydn” que parecieran recordar la reseña de Hoffman y esa tenue insinuación evolutiva entre los tres grandes austro-alemanes. Describe el primer tiempo como una remembranza infantil, de épocas más sencillas y plácidas en la que “el maestro desborda en temas sencillísimos las emociones de su niñez”. Aunque si consideramos la historia infantil del propio Beethoven y las intenciones de su padre de convertirlo en músico a través de un arduo trabajo desde muy temprana edad³⁰, quizás debamos pensar que este movimiento, más que una remembranza, sería un deseo no cumplido o un ideal de la niñez. De igual manera, describe tanto el Andante como el Minueto y el Rondó final, al que califica como “un canto de marineros del Rhin” escuchado en su niñez, conservado “intacto” e inmortalizado mucho después en su primera sinfonía. Este tipo de textos, al que se define como crítica poética, permite que el lector tenga una idea de lo que habrá de escuchar, y tiene una finalidad pedagógica. Dirige la atención del oyente y permite concebir un significado posible de un lenguaje para el que, de otra forma, no tendría acceso. Hasta aquí llegó la información dada por *Excelsior*. Nada se dijo sobre los dos números restantes.

Para el primero de los conciertos, Carrillo presentó la *Primera Sinfonía* seguida del aria y escena *¡Ah, pérfido!* con Elvira González Peña (1890-1951) como solista; para concluir, se interpretó la *Sexta Sinfonía*. El éxito fue tan rotundo que el Teatro Colón fue insuficiente para albergar a la cantidad de personas que acudieron para escuchar un concierto tan ampliamente anunciado. Una reseña presentada al día siguiente por parte del *Excelsior* hacía hincapié en que el mejor premio recibido había sido precisamente la capacidad de convocatoria, así como la gran asistencia de lo mejor de la sociedad de la época. Hasta el presidente de la República, Adolfo de la Huerta, acompañado de su esposa y miembros del cuerpo diplomático, se dieron cita en tan importante evento y lo presenciaron todos “en el más absoluto silencio”³¹. Esto no es un dato menor, considerando que la audiencia, acostumbrada a las tandas, operetas y zarzuelas donde se acostumbraba *bisear*, repetir las partes más gustadas o aplaudir a cada momento, en esta ocasión se comportó a la altura de las circunstancias. Y tal fue la demanda de lugares que, si bien el evento iniciaba a las 11 de la mañana, desde las 10 ya estaban ocupadas todas las localidades. El concierto concluyó a la 1 de la tarde y, considerando la audiencia que llegó al teatro, se propuso cambiar de sede para las siguientes presentaciones.

El Heraldo de México

Manuel Barajas, el “crítico autorizado” de *El Heraldo de México*, en su escrito aparecido al día siguiente del concierto, hace una clara referencia a las implicaciones extraterritoriales que tendrá tan magno evento. Una nueva imagen puede percibirse de ese México en conflicto. Una imagen que da la idea de país civilizado, que está a la altura del resto de países occidentales cultos que habrán de festejar el nacimiento del “coloso de Bonn”:

²⁹ Todas las expresiones entrecomilladas en este párrafo están tomadas de *Excelsior*..., p. 3.

³⁰ Al respecto puede leerse Kerman, Joseph; Tyson, Alan; *et al.* “Beethoven, Ludwig van”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). 29 vols. Londres, Macmillan, 2001, vol. 3, p. 73.

³¹ *El Heraldo*..., 11 de octubre de 1920, p. 5.

Este gesto admirable tendrá una resonancia grandiosa en algunas partes del globo, tal como la han tenido nuestros desvaríos desenfrenados; las luchas ominosas en que nos debatimos encarnizadamente mientras que, de modo paradójico, tendemos anhelantes las manos pidiendo paz a la fuerza inmanente que todo lo puede³².

El teatro se vuelve un templo de iniciados en el que el director se torna en una especie de sumo sacerdote que conduce a sus seguidores frente a esa imagen, a ese lugar de culto “donde la prestigiosa figura del inmortal Beethoven aparece”³³.

Inicia el escrito informando a los lectores sobre datos generales de la *Primera Sinfonía*. Cuándo se compuso, a quién se la dedicó, y dónde y cuándo se escuchó por vez primera. Señala la influencia de Haydn y Mozart, algo que considera lógico, ya que “los principales temas de ella datan de cuatro años antes de su cristalización definitiva y cinco antes de su primera ejecución”³⁴. Tras esto da cuenta de las características de los principales temas de cada movimiento: el del *Allegro* está “sabiamente desarrollado”; el del *Andante* es “gracioso y distinguido” y, a través del recurso de la fuga, se vuelve “sugestivo”. Sobre el *Scherzo* nos dice: “es una innovación de Beethoven dentro del género sinfónico. Esta forma de tiempo inventada por el maestro substituyó al Minueto de Mozart y de Haydn”; y sobre el último movimiento escribe: “el Rondó final es francamente infantil: nada en él es consistente ni hilado, todo es vagaroso [*sic*], todo flota en un medio de sana alegría y encantadora sencillez”. Si relacionamos esto último con lo que aparece en *Excélsior* y queremos verlo positivamente, ambos articulistas coinciden en la referencia a la niñez, aunque el lenguaje utilizado por Barajas no es tan afortunado. El principio del párrafo da la impresión de ser un desacierto, y no es hasta el final cuando percibimos la relación con un ambiente infantil y no con un movimiento musical más bien malo. Esta parte de la crítica entra en lo que arriba se describió como *espacio lingüístico*. Sobre el aria ¡Ah, pérfido!, Barajas menciona lo siguiente:

El aria “¡Ah, pérfido perjuró!” escrito en 1769 [*sic*]³⁵, o sea cuando el maestro estaba en los veintiséis años de su vida, no ofrece una gran novedad dentro de su género. Es de una factura sencillísima no desprovista, sin embargo, de cierta elegancia, pero dejándonos notar que hay algo en ella que no es exclusivamente beethoveniano. La influencia del medio y de los maestros de la época se advierte en esta obra desde los primeros compases.

Esta parte de la crítica no deja de ser interesante; colocada más en el *espacio musical*, contrasta diametralmente con lo que se expone en *El Universal*, como se verá más adelante. Al respecto de la *Sexta Sinfonía*, el tercer número de este programa, de nuevo Barajas aborda conocidas referencias sobre su composición, sobre lugares idílicos y bucólicos donde Beethoven tranquiliza su corazón decepcionado:

[...] fue en Iedleerse [*sic*] a donde el maestro fue a refugiarse en busca de paz para su atribulado espíritu lleno de desgarraduras profundas causadas por amores desdichados. Allí, en contacto con la naturaleza, entre árboles, aguas claras, nubes lejanas, pájaros cantores, aire y sol brotaron esas frases maravillosas que integran la VI Sinfonía en la que él mismo escribió con sana simplicidad: “Sensaciones agradables que se experimentan al llegar al campo...”.

³² Barajas, Manuel. “Primer concierto en honor de Beethoven”. *El Heraldo*..., 11 de octubre de 1920, p. 5.

³³ *Idem*.

³⁴ A partir de este momento, todas las citas entre comillas pertenecen al texto indicado en la nota al pie número 32.

³⁵ Esto es, a todas luces, una errata en el escrito, dado que Beethoven nació en 1770; el año correcto, para que tenga 26, debe ser 1796.

A partir de aquí, el cronista musical de *El Heraldo* utiliza la crítica poética. Cita a Landormy cuando dice que los elementos campestres, como sonidos imitativos a modo de broma, son un pretexto para las maravillosas melodías compuestas por él y presentadas de manera polifónica³⁶. Aquí vale rescatar la vena poética de Barajas:

Oyendo la música flexible, alada, caprichosa de la VI Sinfonía se siente la impresión de estar leyendo las églogas virgilianas, imaginándonos los cármenes floridos de que nos hablan; viendo a lo lejos la columna de humo azul que empacha las rústicas cabañas; se oye el tierno balido del corderillo; el susurrar de las hojas; el murmullo del río; los mil ruidos indefinibles que forman la voz sobrehumana de los campos. La greguería de los pájaros, el canto de la codorniz y el cucú hacen que los versos de Virgilio: “dos ruiseñores de una a la otra rama compiten y el acento peregrino y ternera de uno al otro inflama”, más que a nuestra memoria, vengán a nuestro corazón. Sentimos, en suma, el alma del paisaje difuminada en el azul de nuestro pensamiento.

De pronto, sobre la algarabía pastoril, retumba el trueno, la música de las gaitas y zampoñas enmudece, las manos se desenlazan, las parejas se dispersan y el paisaje queda repentinamente desierto, azotado por la tempestad que brama en la bóveda celeste y que, interpretada por la música, pone pavor en el fondo del alma. En breves momentos, los gruesos nubarrones desaparecen, el cielo vuelve otra vez a ser azul; los árboles y las cabañas, recién lavados, añaden nuevo esplendor al espectáculo. Un canto de gracias entonan los pastores en loor a la divinidad. Vuelven las ovillas al aprisco y la música que sintetiza la calma que ha vuelto es de una noble y pura majestad³⁷.

Mediante las metáforas, ya sean clásicas, con Virgilio, o campiranas y descriptivas, el crítico da a los lectores una narrativa que les permite adentrarse de otra forma a la música; que les sea más significativa al darle un sentido literario, aunque este sea un lugar común. Además, el joven Barajas no dejó pasar la oportunidad de hablar de los intérpretes: “¿Qué podemos decir de la labor desarrollada por el maestro Carrillo? Nada que no pueda encerrarse dentro del vocablo ‘VERDAD’”. Esta verdad con mayúscula representa una parte del idealismo romántico. Como se expone en *El programa sistemático más antiguo del idealismo alemán*: “Ahora estoy convencido de que el más alto acto de la razón es el acto estético, pues abarca todas las ideas, y de que sólo en la belleza están unidas fraternalmente la *verdad* y la *bondad*”³⁸.

Así, el director, cuya batuta es *magnífica*, en sentido figurado y no literal, que guía con *elegancia, energía severa, seguridad*, con una “matización apegada en todo lo que el autor pide”, de un fraseo cuidadoso y afinación perfecta, de precisión *matemática* en el tiempo, es definido como alguien que comprende completamente la obra al grado de fusionarse con ella; y concluye de la siguiente manera: “[...] labor única de la que hoy comenzamos a darnos cuenta, pues que hasta aquí fue solo para iniciados y acaso encerrada egoístamente en estrecho cenáculo; labor que da a México un toque de cultura, ya que el Arte en un pueblo es divina flor de civilización”³⁹. Es decir, la música, en especial la sinfónica y más aún la de Beethoven, acercan cada vez más a México a ese grupo de países civilizados, que es a lo que México aspira como nación. Con respecto a la participación de Elvira González Peña, al igual que de la obra que interpretó, sus comentarios son breves. Menciona su *discreta* participación, entusiasta voluntad y buen conocimiento de la obra.

³⁶ Probablemente se refiera al crítico musical y musicólogo Paul Landormy (1869-1943).

³⁷ Barajas, M. *Primer concierto...*, p. 5.

³⁸ Citado en Bonds, M. *La música...*, p. 112.

³⁹ Barajas, M. *Primer concierto...*, p. 5.

El Universal

Carlos González Peña (1885-1955), crítico musical de *El Universal* y hermano de la soprano que interpretó el aria *¡Ah, pérfido!*, fue el responsable de escribir las notas musicales para este diario. El día previo al primer concierto, Carlos describió en una nota, al igual que los demás, los hechos referentes a los abonos y demás detalles como lugar, fecha, hora y programa. La primera diferencia estriba en informar que la orquesta le ha dedicado “largos y laboriosos ensayos”⁴⁰, es decir, mucho más trabajo del habitual para el montaje de las obras. La segunda diferencia, y particularmente importante, es la referente a la segunda obra del programa y la única obra vocal presentada en todo el festival. En ella ensalza tanto a la música como a la cantante:

La distinguida cantante Elvira González Peña tendrá a su cargo la célebre aria beetoviana. El “¡Ah, pérfido!” es, entre las innumerables producciones del cisne de Bonn, una de las de mayor y más excelsa dramaticidad. Constituye una verdadera prueba para una voz y para una intérprete. Y la señorita González Peña, que tanto se ha distinguido hasta ahora como cantante delicada y fina en la mejor obra de románticos y modernos –cual son los “lieder” de Schumann y Schubert, las sutiles romanzas de Claudio Debussy y las modernísimas de Rimsky-Korsakov, Gabriel Fauré y Henry Duparc– encontrará el domingo ocasión de renovar sus triunfos en la creación clásica⁴¹.

Pero no le basta resaltar la calidad de la música y de la interpretación, sino también las implicaciones que tiene el montaje de este tipo de obras:

La obra de Beethoven a que nos referimos constituye, sin duda, algo de suma elevación en el arte del canto, y el hecho de afrontarla es de los que abonan la cultura y buen gusto musical de una artista. Reina positivo entusiasmo por asistir a dicho concierto. Será la más hermosa nota de arte de actualidad⁴².

Es decir, que el montaje –y por ende la audición– de este tipo de obras desarrollan el gusto, factor de suma importancia en un ámbito de alta cultura. La capacidad literaria de González Peña es evidente en sus críticas musicales:

En las grandes comuniones de arte se esfuman y desaparecen las pequeñas miserias de los hombres. Desborda el alma sagrada del genio –como muy bien observaba Romain Rolland– un torrente de fuerza serena y de bondad poderosa. ¿Qué de extraño, pues, de cuando penetramos en el reino luminoso de la belleza, cual en nuevo empuje, sentimos que nuestras almas se elevan en un diáfano azul y que muy lejos quedan las rocas escarpadas donde las pasiones chocan, y se desgarran, y laceran nuestra carne mortal?

Por eso, el espectáculo de la obra de arte tendrá siempre mucho de hierático. Puro como es, nos purifica. Truécase en templo el recinto donde se efectúa el milagro. La muchedumbre, atenta, recogida, escucha. Y se aseguraría que las almas, que perpetuamente viven una vida de lucha, de desesperada pugna, que aman, que odian, que desdeñan, que entronizan, que precipitan dulces y recatadas, se dan mano ante el gran espíritu presente del que emanan fraternidad y amor⁴³.

⁴⁰ González Peña, Carlos. “La primera audición del Festival Beethoven”. *El Universal* (México), 9 de octubre de 1920, p. 3.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*.

⁴³ González Peña, Carlos. “Crónicas de arte de ‘El Universal’. Las sinfonías I y VI de Beethoven”. *El Universal* (México), 11 de octubre de 1920, p. 3.

En el fragmento anterior se puede leer al literato que, de manera poética, narra las bondades del arte. Su emoción es mucha al ver la sala repleta, “¡Y ese simple hecho, que en realidad es un grande y magnífico suceso, sugiere a la mente tantas y tantas consideraciones de orden moral!”⁴⁴ Qué mejor elemento para elevar la moral de una nación en ciernes que las sinfonías de Beethoven, esas que representan valores universales como libertad, igualdad, fraternidad y cosmopolitismo; un ciudadano del mundo. Por otra parte, hace patente los distintos niveles de percepción que ofrece la música: “Y semejante contemplación estética, que para el que solo escucha nada más ofrece el deleite del contraste, al iniciado brinda la satisfacción integrísima; la de saber al genio, uno e inconfundible, en el amanecer y en su mediodía de sol constante”⁴⁵.

El crítico cita a Berlioz cuando considera las semejanzas de la *Primera Sinfonía* con Mozart, pero también señala que otros más la relacionan con Haydn, a pesar de que la crítica moderna ha “reivindicado la originalidad genuina” de la obra en cuestión y que “fuera del ‘Minueto’ la naturaleza de las líneas melódicas de ella nada tienen en común con Haydn ni con Mozart, y sí numerosas fueron las innovaciones en detalle introducidas”. He aquí otro ejemplo del *espacio lingüístico*, de una agradable crítica poética y de la capacidad literaria de González Peña:

A pesar de todo, en la primera sinfonía nos seduce lo mucho que tiene de tradicional. Nos sabe a manjar fino del “seicento”: tiene una cautivadora gracia dieciochesca, con tonalidades de Watteau y de La Tour.

Y junto a esto, advertimos otra cosa, que aquí la música empieza a desprenderse de su ingenuo afán de agrupar melodías placenteras para lisonja de oídos señores, o de realizar malabarismos contrapuntísticos con plácido regalo de los doctos para empezar a subir la ruda y maravillosa pendiente de la expresión psicológica. Propende ya a dejar de ser un fresco decorativo para convertirse en una página de vida [...]. Después, el “Allegro” vibrante, fogoso, con fogosidad de Corcel joven, prepara nuestro ánimo para la sedación encantadora que emana del “Andante”, capítulo reputado como el más bello de la primera sinfonía, antes que por el procedimiento, por la rica sustancia que contiene. El “Minueto”, de bajo perfume mozartino, nos sugiere la idea de la danza gentil, entrecortada a ratos por ingeniosidades de “causeurs” y coloquios de amantes asomados al balcón que inunda el claro de luna.

A diferencia de Barajas, González Peña considera ¡*Ah, pérfido!* como una obra de mayor trascendencia: “Este admirable fragmento, en el que puede decirse que Beethoven condensó en aria toda la fuerza incisiva, deslumbradora y trágica de un drama”, sirve de pausa entre las dos sinfonías. Esta “obra maestra” potencia la expresividad dramática de la “voz humana”, una obra con estilo y energía pasional que “reclama condiciones excepcionales en el intérprete”.

Sobre la *Pastoral* expresa que en ella se “haya detenido el amor sonriente de la posteridad”. Esta representación musical de la mítica Arcadia la describe a través de otra cita de Berlioz, donde compara la música con un cuadro dibujado por Miguel Ángel y pintado por Poussin donde

Esa serenidad fluye y nos subyuga en el “Allegro ma non troppo”. Está en el cantar de los arroyuelos, en el susurro de las frondas, en los trinos de los pájaros. Lo turba la tempestad. Oyéndola rugir, creeríase que ha muerto la suave placidez de la naturaleza. ¡Mentira! La tempestad pasa; los truenos se alejan; cesan los relámpagos. Y el paisaje, con cantar de pastores y melodías de zampoñas, sonríe de nuevo...

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ González, C. “Crónicas...”. A partir de este momento, las referencias están basadas en este texto hasta no indicar lo contrario.

Al final, el crítico de *El Universal* aborda el trabajo interpretativo de la orquesta, de su director y de la soprano:

La interpretación de la primera sinfonía, excelente por lo armoniosa, por lo redonda –si vale este concepto de la jerga de teatros– mereció largos aplausos a la Orquesta Sinfónica Nacional y a su director el maestro don Julián Carrillo. La señorita Elvira González Peña, en la difícilísima obra que tuvo a su cargo –el “¡Ah, pérfido!”– fue ovacionada. Y el máximo entusiasmo hubo de despertarlo la Sinfonía Pastoral, en la que, con excepción del segundo tiempo, un tanto desmayado, los cuatro restantes fueron ejecutados con brío.

Como puede verse, el *espacio lingüístico* es el que predomina en el trabajo de Carlos González Peña. Su crítica narra poéticamente las emociones y las sensaciones presentes en las obras de Beethoven. Incluso usa a Berlioz para reforzar esta narrativa literaria y se percibe en su lectura el nivel de conocimiento técnico y de la obra que posee, así como su actualidad con respecto a los críticos modernos.

Excelsior

Rafael J. Tello fue el crítico contratado para el “Festival Beethoven” por parte de *Excelsior*. En su participación del 12 de octubre de 1920, tras el primer concierto, expone lo que será su *modus operandi*, su visión sobre la encomienda que señala como “crónica” y no como crítica:

Es ardua y difícil labor querer puntualizar, en claras y precisas ideas, los diversos aspectos de una manifestación estética; el cronista que así trate de hacerlo tropezará siempre, y en primer término, con el escollo de su propia individualidad que habrá de impedirle, en ocasiones, ser del todo imparcial y ecuánime en sus juicios. [...] No sería remoto que algunas de mis apreciaciones tuvieran, a veces, tal o cual apariencias de censuras; pero a fuer de hombre sincero, declaro que mis juicios no serán del amigo incondicional ni del enemigo gratuito, sino del espectador bien intencionado, que desde su butaca puede apreciar, con serenidad, lo que suele escaparse, por razón natural, a la observación del ejecutante⁴⁶.

Incluso cita a Gustavo E. Campa (1863-1935) para señalar que las crónicas que abundan en halagos o en *veneno*, por razones personales, causan mucho mal. Tello inicia su crónica de manera similar a Barajas y González Peña señalando el abarrotamiento del teatro, pero haciendo hincapié en la puntualidad de los asistentes: “¡oh, inusitada puntualidad!”. A punto de iniciar el concierto y dado lo importante del evento, “se respira un ambiente de inquietud expectante”. A pesar de esto, el autor lanza dos preguntas, por demás importantes: “¿Acaso en México se ha comprendido del todo al Beethoven inmenso?; ¿es que fructifica ya la semilla que sembrara años ha el sabio maestro y artista don Carlos Meneses?” Es decir, hay un reconocimiento a la labor emprendida con anterioridad por quien se encargó, por mucho tiempo, de dirigir la Orquesta del Conservatorio; y, relacionada con lo anterior, se espera que en México se reconozca también la magnitud de la obra de Beethoven. La crítica de Tello se centra fuertemente en el *espacio musical*, es decir, en la descripción escrita de detalles técnicos a través de una narrativa que, a caballo, va dirigida para los que saben y los que no:

⁴⁶ Tello, Rafael J. “Las nueve sinfonías de Beethoven”, *Excelsior* (México), 12 de octubre de 1920, p. 3. A partir de aquí, las citas serán de este texto.

Las notas iniciales de una lenta introducción cortan, de pronto, mi paseo retrospectivo; son el principio de la Sinfonía, de esta obra juvenil cuyo primer tiempo está indeciso aún entre la sumisión y la rebeldía, y parece apuntar ya algo de ese carácter, profundamente antitético, que distinguió siempre a Beethoven. En efecto, no hace más que iniciar la introducción, y permitirse una licencia de que jamás usaron sus antecesores; no afirmar desde luego la tonalidad principal (Do mayor), con un acorde consonante, sino emplear uno disonante en Fa. Se comprenderá que ello le granjeó no pocas censuras de los celosos escolásticos de la época; sin embargo, tal rebeldía es momentánea, pues desde el instante en que se inicia el bello tema del “Allegro con brio” principia el autor a rendir homenaje a la castiza escuela de sus maestros, según puede comprobarse, sin gran perspicacia, recordando el estilo y la forma del “Allegro vivace” en la Sinfonía “Júpiter” de Mozart.

Para Tello, más que semejanzas con Haydn y Mozart, la *Primera Sinfonía* representa un homenaje a sus antecesores sinfonistas, a semejanza del discurso expresado por González Peña. A partir de aquí, Tello elabora su discurso desmenuzando en términos técnicos las obras sinfónicas pues, como se ha señalado antes, del aria y escena no escribe nada. Describe *motivos, ideas melódicas, intervalos, elementos de agógica, desarrollo* y un largo etcétera. Para este autor, la interpretación orquestal de la *Primera Sinfonía* fue *correctísima*: “La orquesta, asimismo, trabaja hasta aquí con notable corrección”; mediante el arduo trabajo y ensayo, logran vencer “los grandes escollos que Beethoven se complace en prodigar [...]”. Este “cronista”, sin embargo, es el único de los tres que aporta observaciones para el mejor desempeño de la orquesta, a su juicio:

En primer término, se implantó una innovación: contrariamente a la costumbre que se ha seguido entre nosotros, los ejecutantes estuvieron de pie.

Esta es una ventajosa circunstancia que, sin duda, obliga a cada instrumentista a estar más sobre sí; pero no pareció dar los frutos deseados en la atención, supongo, a que el maestro Carrillo no guardaba una colocación conveniente que le permitiera dominar a la orquesta. De aquí que no todos los ejecutantes pudieran darse exacta cuenta de las indicaciones de la batuta. Además, no se observó una rigurosa proporción, teniendo en cuenta la colocación, el tono y la calidad de los instrumentos [...].

A pesar de estos señalamientos, Tello deja clara su postura favorable sobre la dirección de Carrillo, quien “sabe comprender al sombrío y melancólico Genio hasta en sus momentos, quizás los únicos, de familiar y franca expansión; pues supo imprimir al tercer movimiento toda esa riente y jocunda llaneza que no tan fácil se encuentra entre todos los intérpretes”. Curiosamente, para la descripción de la “Pastoral” recurre a la transcripción de un texto de Antonio Caso (1883-1945)⁴⁷, en “un volante impreso que circuló con profusión”⁴⁸. El escrito de este importante filósofo mexicano se puede considerar como ese *espacio significativo* que define Armando Gómez. Da cuenta no solo de cuestiones técnico-musicales, sino que su prosa expone bellas pinceladas literarias y un amplio conocimiento de la estética romántica, plasmada brevemente al principio de este texto. Rafael J. Tello tiene la claridad de reconocer que difícilmente podría superar la pluma del “filósofo cristiano”. Vale la pena citar en extenso el texto de Caso para ejemplificar lo anterior:

⁴⁷ Para mayores datos sobre Antonio Caso y su relevancia en el ámbito cultural de México se puede visitar el sitio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, <<http://www.filos.unam.mx/sobre/emeritos/antonio-caso/>> [consulta 20-06-2018].

⁴⁸ Aunque la participación de Caso estaba anunciada para el quinto y último concierto, es posible que este escrito haya sido expuesto en otra presentación orquestal.

La “Sinfonía Pastoral” no es poema sinfónico, “musique a programme”, sino música pura, pura expresión del sentimiento, de la emoción del alma ante la naturaleza.

El primer tiempo de los cinco que forman la estupenda creación es absolutamente clásico. Su armonización se logra con solo los tres grados principales de la escala. Parece un tiempo de una sinfonía de Haydn...

La melodía genial de Beethoven, siempre fecunda y humana, se matiza por sí misma, desarróllase y prospera como los gérmenes virginales en el misterio biológico de la partenogénesis.

¿Habéis llegado al campo y sentísteis de lleno la acogida maternal, la pureza de su intención?... Este propio sentimiento expresa el bellissimo “Allegro ma non troppo”. Todo es en él fácil, puro, sereno, diáfano. El hombre y el mundo se enlazan en una comunión involuntaria. Se diría que son una misma naturaleza, un mismo ser.

El segundo tiempo, el divino “andante molto motto”, es genuinamente romántico. Corre y corre el agua del riachuelito; corre y corre el agua. El espíritu la acompaña; pero no corre, vuela. Va en pos de sí mismo; persigue su quimera. Luego, por momentos, abandónase al encanto de volar sin sentido; corre como el agua del arroyo casi inconscientemente. Puro, inefable en su sentimiento. El alma se siente amiga de la vida. Se le ha metido adentro el murmullo del río. ¡Qué suave se desliza sobre sí misma! ¡Cómo se pone profunda y clara el alma! Al final los pájaros trinan. Son ruiseñores del alma de Beethoven, trinos de su propio corazón. Beethoven era sordo. Recordar sin poder olvidar es ser romántico.

Luego la “escena campesina”. El genio flamenco de Rubens hecho música, sentimiento.

Ludwig van Beethoven, prusiano de nación; tuvo sangre flamenca. Su abuelo de Flandes a Prusia. Y el “Scherzo” jocundo vuelve sobre sí mismo, tercamente con la testarudez peculiar de los bailes campesinos. De pronto, un pensamiento sombrío se inicia; pero no vencerá. La alegría lo sofoca, la franca alegría triunfante lo domina. Al final del tiempo, rómpese simplemente la cadencia musical y se anuncia con bíblica simplicidad el chubasco.

Al comenzar el “allegro” tempestuoso, una serie de notas picadas parece simular las primeras gruesas gotas de lluvia. Crece después el ímpetu del aguacero. Chocan cinco notas de los violoncellos con cuatro solamente de los bajos. Rásgase el cielo nerviosamente. Sube y baja el viento por sobre sus genuinas escalas cromáticas, y la Sinfonía alcanza su punto sublime:

“el firmamento entero se derrumbó en un rayo,
como un inmenso techo de hierro y de cristal”.

Cesa, por fin, la borrasca. Ya escampa. Cantan los pastores.

La fruición del alma y las cosas después del chubasco coméntanse en la música como en los versos de Lugones:

“Delicia de los árboles que abrevó el aguacero.

Cristalina delicia del jilguero.

Delicia serenísima de la tarde feliz.

El cerro azul estaba fragante de romero.

Y en los profundos campos silbaba la perdiz”.

Tello remata escribiendo “[Beethoven] no pinta para los ojos sino para el corazón”. Por otra parte, enfatiza que el autor, aunque “tenga intención de describir”, lo hace de manera abstracta. Esto lo menciona para reclamar un “carácter moderno que, en ninguna forma, se compadece con las tendencias musicales dominantes en la época en que fue escrita”. Reclama que la orquesta recalcó el trabajo de los timbales y del trombón durante la *Sexta*, en particular en la “Tempestad”, pero no así en la *Primera Sinfonía*. No le parece correcto que la sonoridad del timbal o del trombón deba sobresalir del resto si el autor no lo especificó así. Pareciera, dice Tello, que se “busca dar al pasaje un marcado sabor post wagneriano”. Remarca el desequilibrio orquestal. A pesar del esfuerzo de la orquesta y el director, para el compositor y cronista no le fue posible “saborear con íntima fruición” la belleza del primer tiempo, ni “beber las aguas templadas” del arroyo que corre, ríe, salta. Las aguas estaban “frías, casi yertas y sentí morirme de sed a orillas del manantial”, sentencia abrumadoramente Tello. A pesar de esto, el balance final para el cronista es positivo tras el movimiento final.

Consideraciones finales

Actualmente, nadie pone en duda la magnificencia de la obra de Ludwig van Beethoven. Sin embargo, la revisión de la crítica musical nos permite adentrarnos en la recepción de su obra en diversos momentos de la historia. ¿Escuchamos hoy a Beethoven como lo oyeron los capitalinos en la serie de conciertos organizados por Julián Carrillo en 1920? Lo mas seguro es que no. No obstante, revisar la crítica de la época nos permite otear ese horizonte, comprender el significado que tuvo en su momento la presentación de las sinfonías de Beethoven en una nación que trataba de ahogar los últimos fogonazos de una lucha intestina y que trataba de presentarse al mundo como una nación “civilizada” que mostraba, como señaló Manuel Barajas, que “el arte en un pueblo es divina flor de civilización”⁴⁹; o las posibilidades moralizantes que señalaba Carlos González Peña.

Como se apuntó al comienzo, las sinfonías se consideraron un vehículo ideal para la transmisión del pensamiento, y las de Beethoven en particular representan el ideal romántico de la libertad, del Estado y, en el caso de México, la posibilidad de la creación de una nación cosmopolita. Tocar las nueve sinfonías dejaba en claro el mensaje de que, al igual que el resto del mundo civilizado, México podía honrar la memoria del “coloso de Bonn” presentando sus nueve nobles beldades. Por otra parte, y citando a Tello, “nuestro público ha sido llamado para escuchar a Beethoven, y acude en masa, como la multitud en pos de su héroe”. Para la época, y esto puede leerse en las críticas, el Festival fue un verdadero éxito. El público adquirió con antelación todas las butacas, hubo gente que se quedó fuera en el primer concierto; se cambió de Teatro para las funciones posteriores a fin de dar cabida a más público, el cual se comportó como en un templo y no como en la plaza de toros. La crítica fue lo más objetiva posible. Así se demostraba que el país, al menos en cultura musical, parecía ir por el camino correcto. Si lo viéramos desde la óptica de nuestros esquemas culturales actuales fue un éxito debido al impacto que tuvo en la población.

⁴⁹ Barajas, M. *Primer concierto...*, p. 5.